

TEATRE, IMAGINACIÓ I JOC

per GABRIEL JANER MANILA

*Conferència pronunciada a l'Estudi General Lul·lià
el dia 4 de març de 1981
dins el cicle organitzat per l'Ajuntament de la Ciutat de Mallorca*

Un dia, ja fa molts d'anys, quan jo estudiava a l'escola Normal, això ere a les darreries de la dècada dels cinquanta, al claustre de professors se li acudí establir dues hores diàries de permanència al centre, al marge de les classes. Aquella decisió ens va caure torta, als estudiants, perquè havíem de pagar cent vint-i-cinc pessetes mensuals, però sobretot, perquè havíem d'anar-hi totes les tardes de les quatre a les sis i, tanmateix, allò era un perdre temps. Nosaltres remugàrem durant dues o tres setmanes i, finalment, li ho anàrem a explicar al senyor Melcion Rosselló. Escoltà tranquil·lament les nostres raons. Després ens va dir: "Doncs, de totd'una haguessin posat el crit en el cel...". Aquell dia vaig començar a saber en què consistia la imaginació. G. J. M.



El teatre pensat i escenificat per a un públic jove és un fet cultural contemporani. Anys enrera el teatre per a nins no existia de la mateixa manera que tampoc no existien els nins. Era freqüent i ho és encara ara als països subdesenvolupats que els nins començassin ben prest a treballar en treballs rendables. Fa cinquanta anys a Mallorca era ben normal que un nin de sis anys tingués esment d'una guarda de porcs. A altres indrets de l'Estat espanyol ho ha estat fins fa ben poc temps. També, que els nins ajudassin a treure senalles en les mines de carbó, precisament perquè el seu cos, prim i esquàlid, era capaç de ficar-se fins als últims racons de les galeries subterrànies. A començaments d'aquest segle, els qui assistiren a les escoles nocturnes d'adults començaven aquella seva escolaritat entre els nou i els onze anys. Vull dir que als nou anys un nin podia ésser considerat adult tant a l'hora d'encarar-lo amb el món del treball com amb el de l'escola.

Però tothom sabia que no era un adult. El que vull dir és que no se'l considerava pròpiament un ésser dotat d'entitat pròpia. La infantesa era gairebé un trànsit, un lloc de pas cap a la maduració. Un estadi de la personalitat humana que era precis superar aviat i depressa. El nin no era altra cosa més que un adult en miniatura, un homúncul, un home en petit que podia ésser subjecte d'explotació.

Rousseau, en el segle XVIII, havia plantat cara per primera vegada a aquesta situació i havia observat que els nins tenen una significació funcional pròpia, que no són adults esquifits, sinó que posseeixen la particularitat d'ésser nins i que aquesta entitat ha d'ésser plenament viscuda. (Per això és que avui, inspirats encara en els principis de Rousseau, no pretenim educar per al futur, sinó a treballar el present, convençuts que en la mesura que cada nin visqui plenament la seva entitat de nin tindrà més possibilitats en el futur d'esdevenir una persona adulta).

La moderna pedagogia li deu pràcticament la vida, a Rousseau, i no ens ha d'estranyar, per tant, que en sigui reconegut el pare. Com a conseqüència de la seva obra començaren a créixer aquelles ciències —que avui en deim de l'educació— que es proposaven precisament l'estudi del nin com una entitat particular i definida. (No com una variable independent, car no ho és gens d'independent, el nin, sinó com un ésser concret sobre el qual pesen unes circumstàncies concretes i el pensament del qual creix i es desenvolupa vinculat a un entorn ben definit i determinat).

Cert és, emperò, que aquell nin que descobria Rousseau havia d'ésser educat en solitari, en un lloc escollit —gairebé un paradís—, al marge de les contaminacions. "Tot neix perfecte de les mans d'aquell que fa totes les coses —deia Rousseau al començament de la seva novel·la utòpica: *l'Emili*—, tot es corromp en mans dels homes". Per això calia apartar el nin de la societat corruptora. Era

precis rescatar el sentit més profund de la seva consciència natural. El sentit de la llei natural que tantes cavil·lacions havia produït. Si recordam les raons d'Antígona per enterrar el seu germà Polínices i rebel·lar-se contra Creont, el tirà que ha donat ordre que quedi insepult per traïdor als manaments "arbitraris" de l'Estat, entendrem, ben segur, quin era el sentit que tenia per a alguns il·lustrats del temps de Rousseau la "llei natural", entesa com la veu de la consciència, de la raó justa, menystinguda per la civilització corrompuda. Es tracta, per tant, de reemplaçar l'home que la cultura ha elaborat, l'home convencional, l'home que ha fet l'home, per l'home natural, resguardat de les coaccions que condicionen la vida dels homes i el fan una víctima del poder, considerat com una suma d'interessos concrets.

No és estrany, per tant, que aquest pensament desencadeni una sèrie d'estudis que giren entorn de l'educació d'aquest nin sotmès a les pressions de la corrupció social i a la vegada —i cal parar especialment l'atenció en aquest punt— vinculat d'una forma absoluta a la societat, sense els estímuls de la qual i sense les seves pressions no deixaria mai d'ésser un tros de carn batejada. Vull dir amb això que l'home necessita la societat per esdevenir home, car només en el si d'aquesta societat aconseguirà la plenitud dels seus programes genètics. "Llançat al món —escrivia Jean Itard només trenta nou anys després de Rousseau— sense forces i sense idees innates, impedit per obeir per si mateix les pròpies lleis constitutives de la seva organització, que el destinen, no obstant, al primer lloc de l'escala dels éssers, només en el si de la societat, l'home pot accedir al lloc eminent que li fou marcat dins la naturalesa; apartat de la civilització, mai no podria arribar a sortir d'entre els més dèbils i els menys intel·ligents dels animals".

Rousseau havia descobert el nin i havia advertit que la societat exerceix una acció corruptora. Posteriorment, les ciències de l'educació han comprès tant la necessitat de la societat, com la possibilitat de l'educació. (No vull dir, emperò, i voldria que ningú no pogués confondre les meves paraules, que la societat és necessària tal com és, ni tampoc que el sistema educatiu tal com és pugui presumir gaire d'educatiu). De fet emperò, el nin començava a existir i hi havia qui es preocupava d'investigar quins eren els elements que havien de possibilitar la plena realització de l'infant com a tal, convençuts que en la mesura que aconseguiria la plenitud d'infant en cada una de les seves etapes, esdevendria posteriorment home. D'aquí que algú hagi volgut veure sempre en l'educació una acció manipuladora. Jo no ho he cregut mai. No puc creure que qualsevol treball exercit amb voluntat educativa sigui sempre una manipulació. Sobretot, que sigui allò que jo entenc per una manipulació, gairebé com a sinònim de repressió. No pos en dubte que l'educació i la pedagogia han estat sovint al servei de la subjecció i de l'esclavatge. Al servei de la domesticació i de la massificació. Jo diria

que al servei de l'engany, perquè han creat il·lusions de saviesa, miratges de coneixement i d'autosuficiència. Però estic ben segur que és possible una educació encaminada cap a una praxis alliberadora, sobretot si hom sap encaminar-la pels camins de l'enginy, en definitiva pels camins de la imaginació.

I és dins aquesta línia que voldria incloure la pràctica teatral pensada i escenificada per a un públic jove. El teatre com element educatiu en el sentit més ample i vigorós del terme: com instrument que haurà de conduir el nin vers la seva pròpia realitat.

I sorgí una pedagogia dirigida a encaminar el nin vers el coneixement a partir de l'acció sobre les coses que tenia al seu abast. El nin deixava d'esser subjecte pacient de la seva educació i es convertia en agent de la construcció de la pròpia intel·ligència i de la pròpia personalitat. Era precís, per tant, que deixàs d'escoltar i de repetir allò que havia escoltat i començàs a posar les mans damunt totes les coses. Enfront del saber prefabricat apartat dels interessos reals de l'infant, la nova pedagogia proposava introduir la vida a l'escola i l'activitat com a instrument bàsic de l'aprenentatge. El nin ha deixat d'esser un home en miniatura i es declara una absoluta confiança amb la seva naturalesa. Per això és necessari que el nin pugui emprendre la seva pròpia recerca, la seva pròpia auto-educació, a partir de la intuïció i de la manipulació dels objectes d'estudi. Les velles paraules de l'escolàstica triunfen de bell nou: Res no hi ha dins la intel·ligència que abans no hagi passat pels sentits. D'aquí el valor de l'activitat espontània del nin sobre la realitat, en definitiva sobre la vida.

Per això és que la meua proposició del començament hauria d'esser modificada en aquest sentit: *El teatre pensat i escenificat per a un públic jove és un fet cultural contemporani que condueix cap a un concepte d'espectador en actiu.*

Però quin sentit ha de tenir aquesta activitat? Molt sovint, ens hem deixat engrescar excessivament i d'una forma superficial per aquest terme. Hem arribat a creure que plantejar tres o quatre preguntes des de l'escenari per a que els nins responguin afirmativament o negativament si han vist passar la bruixa o si li hem d'explicar al dimoni per on para un determinat personatge era una forma d'activitat i de participació extraordinàriament commovedores. La participació des del meu punt de vista ha d'anar per uns altres viarans, encara que no vull dir amb això que hagin de deixar-se de banda aquelles preguntes. ¿Quin és, per tant, el sentit de la participació dels nins en l'espectacle teatral?

Voldria dir que haurà d'aconseguir-se pels camins del joc i de la imaginació. Però tractaré de matisar aquestes paraules.

Sovint, sol agrupar-se sota el mateix denominador el teatre que representen els nins pel seu compte, talment un joc improvisat, o dirigits per un adult subjectes a un



text determinat, amb el teatre que es representa per als nins en muntatges més o menys professionals. No és la mateixa cosa, encara que les relacions entre ambdós tipus de representació són prou considerables. Però cal distingir de bon començament entre el teatre que representen els nins (teatre com *expressió*) i el teatre que es representa per als nins (teatre com *impressió*). De fet, emperò, aquesta distinció podria establir-se sobre tots els gèneres literaris i també sobre totes les arts. Però és precisament en el teatre on aquesta diferència s'accentua d'una forma especial a causa de la influència del joc que caracteritza l'activitat lliure del nin. El teatre com expressió és sempre un exercici lliure, un joc. En el teatre com a impressió s'ha de partir d'un text literari o d'un esquema de muntatge escènic. La problemàtica educativa que plantegen un i altre tipus és el que aquí ens interessa.

Certament, emperò, un i altre poden acostar-se sovint. De fet ho fan en l'anomenat *teatre d'animació* del que n'és un exemple extraordinari el grup nord-americà *Breat and Puppet*, que postula una ruptura absoluta de l'aïllament entre la vida i l'expressió artística, i això ho fan participant en les marxes, invadint els espais lliures, creant la festa a través de les velles formes de la comicitat popular. Peter Schumann que n'ha estat el creador ha dit que els seus treballs res no valdrien si no eren compresos pels

nins de sis anys. Es tracta sempre, cal precisar-ho, d'una creació col·lectiva capaç d'utilitzar un llenguatge nou i eficaç en la comunicació, un llenguatge acolorit, vigorós i entranyable que desborda l'espai tancat d'un escenari i tresca les places, els carrers i els estadis convertint-se en una festa de joc i de rialles, en una festa de la imaginació que cerca la participació i es converteix en un mitjà de sensibilització popular, en un mitjà de comunicació que cerca, sobretot, que qualsevol persona —nin o adult— descobreixi les seves possibilitats expressives. Es tracta, doncs, d'un teatre nou —potser tan vell com l'home— en el que es fusiona la impressió de l'espectacle amb l'expressió vigorosa de la festa. En definitiva, d'afavorir el descobriment que el llenguatge de l'expressió artística és patrimoni de tothom.

¿Quina és, doncs, la funció pedagògica de l'art del teatre? ¿Quin és l'objectiu dels estudis escènics en el marc escolar, del teatre com *expressió*? En primer lloc, és precís advertir que no es tracta d'una sèrie d'activitats encaminades a aconseguir un resultat final: la representació. No és que se'n hagi de rebutjar la possibilitat, però més que d'això, es tracta de concebre la utilització de l'art dramàtic com un instrument pedagògic per a alliberar, identificar i orientar les energies que incideixen en el desenvolupament de la personalitat de l'infant. Hem de tenir ben clar que tot el treball que constitueix l'exercici de la creació dramàtica —tant de creació del text com l'elaboració del muntatge—, contribueixen a la formació i al creixement de la personalitat. Per tant, no es tracta d'ensenyar a fer teatre, sinó d'utilitzar el teatre com un element més en el procés de la formació. En l'art de l'escarni, en el joc de la representació, el nin hi troba la possibilitat de redescobrir el món en la recreació de la vida quotidiana pels camins de la imaginació creadora, pels camins de la recerca i de la maduració dels diversos llenguatges que el teatre implica.

Pel camí de la representació dramàtica, el nin aconseguirà *afiançar la seguretat amb si mateix, posar més atenció en la vida dels altres i descobrir el valor de la sinceritat*. Perquè és tota la personalitat de l'individu allò que es compromet en la representació. En el joc de la representació que possibilita, tot manejant les idess, els sentiments, les accions i les paraules, l'alliberament d'un món d'energies i l'ordenació de les idees.

El teatre escolar ha d'esser això, precisament: lliure, no contaminat. I ha d'esser, sobretot, una creació col·lectiva, entesa com a procés de concepció, d'elaboració i representació d'un espectacle des de la perspectiva del grup.

I hauríem de referir-nos a la importància de la creació teatral col·lectiva en la configuració de la personalitat de l'adolescent. És l'època de recerca de la identitat pròpia, que adopta molt sovint a partir dels models que l'enrevolten. També, afavoreix la interacció grupal, l'intercanvi d'experiències, el descobriment dels altres, etc.

Per dirigir o animar els estudis escènics en el marc d'una escola es necessita una certa preparació i una capacitat professional que no es dona a les escoles de formació del professorat. En aquest sentit, ja seria ben hora que es començàs a pensar amb la possibilitat d'impartir un ensenyament fins ara marginat dels centres de formació: els estudis escènics, la pedagogia teatral. La persona que haurà d'animar i de dur a terme l'experiència del teatre amb els escolars no podrà mai improvisar aquesta preparació tan necessària i haurà d'esser, sobretot una persona que tenguí una certa experiència en psicologia, dinàmica de grups, pedagogia, psicomotricitat, etc., que conegui les tècniques de l'expressió corporal i oral, que tenguí nocions de com ha de posar un text en escena, que sigui obert a les noves teories i pràctiques escèniques, des del "happening", fins al teatre ritual, passant per l'animació, els titelles i el teatre d'agitació.

Per altra banda, la pràctica pedagògica del teatre farà possible que un grup humà, un col·lectiu, es retrobi mitjançant les representacions lúdiques, tot compartint l'alegria i la festa. Sobretot, allò que hom ha anomenat la festa del *joc de la irrealitat verídica*.

El joc de la recreació de la realitat. En la base de tot el teatre hi trobaríem precisament aquest sentit del joc: *el joc de la farsa i de l'escarni*. No, el joc de la imitació. Estareu d'acord que existeix una profunda diferència entre la imitació i l'escarni. No són de cap manera la mateixa cosa. La imitació és sempre un perill, el perill que el nin imiti la mediocritat d'allò que l'enrevolta, de tot quant constitueix l'ambient del seu temps. L'escarni participa del joc, perquè *és sempre una metàfora de la realitat* que segueix les mateixes regles del joc. Tot succeeix sobre l'escena *com si fos veritat*. I és en aquest *com si* on cal anar a cercar el sentit més profund de la seva capacitat educadora. Posaré un exemple: Suposem que un actor ha de fer de mort i que ha d'estar per tant, immòbil i quiet. Cada espectador sap perfectament que l'actor no és mort, que juga a fer de mort, que sobre l'escena és *com si fos mort*, però tots fan d'oblidar-ho. Si per la cosa que fos, el mort fes un etxem, o un simple moviment, els espectadors es posarien a riure i l'efecte del teatre restaria destruït. L'essència del teatre és precisament produir aquella il·lusió mitjançant les convencions, les regles del joc. Com el joc, el teatre posseeix una mateixa estructura d'irrealitat: la cadira pot convertir-se en un avió, una granera en un cavall, un tros de pedaç en un mantell de púrpura. El joc com el teatre és una activitat lliure, abocada al plaer, encaminada a complir una acció fabuladora. Sartre assegurava: No és el personatge que se realitza en l'actor, sinó l'actor que s'irrealitza en el personatge. Perquè és el punt precís del personatge on l'actor deixa d'esser ell mateix i inicia la venturosa existència de la falla. El joc de l'escarni: entre dos pols antagònics. En un extrem: la lliure, turbulenta i insaciable improvisació,

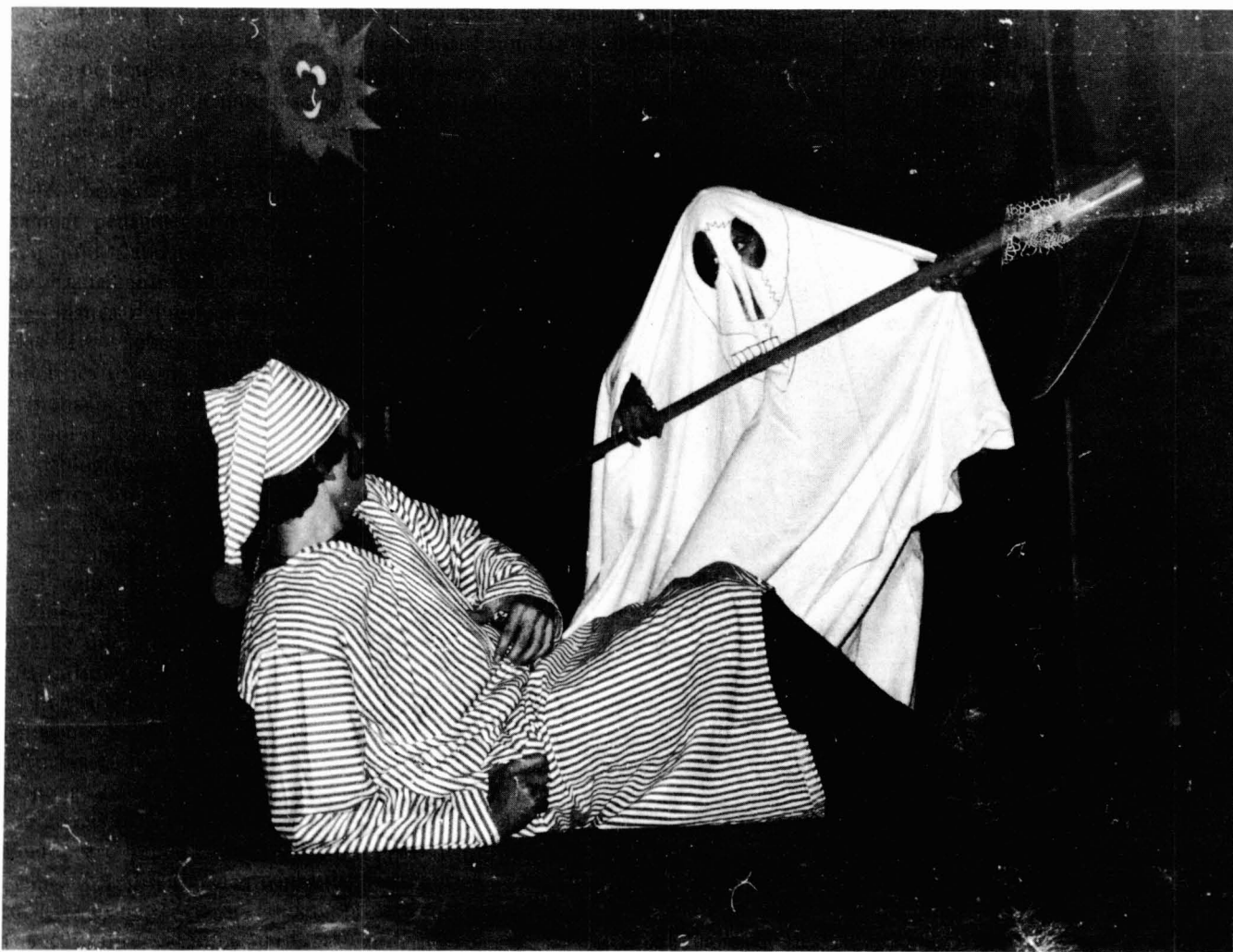
la fantasia. A l'altre extrem: la regla, la convenció, l'organització. Perquè en definitiva convenció i fantasia són el suport del joc. I la vocació de la infantesa és el joc; perquè en el joc es construeix el nin i en el joc convergeixen tots els seus interessos.

El teatre apassiona als nins perquè és un joc d'escarni, una recreació de la vida, un instrument per a la investigació de l'home i de la soceitat, una eina per a comprendre "el gran teatre del món" a partir de la irrealitat, del somni, de la imaginació i del plaer.

El teatre com a expressió és una pràctica pedagògica que obri als que hi juguen els camins de l'equilibri, de l'auto-descobriment, de l'auto-alliberament en el context

d'una activitat col·lectiva. Un mitjà per a l'exploració interior i per a la comunicació fonamentada en la sensibilitat, la sensualitat i la imaginació.

I ¿com ha d'esser el teatre per a nins, el teatre com *impressió*? Potser, la primera pregunta hauria d'esser si és possible un teatre particularment dirigit als nins. I això ens conduiria cap a un problema molt més ampli: ¿pot existir una literatura infantil? Hauria de dir que existeix un immens negoci muntat entorn dels llibres per a infants, que no puc acceptar aquella literatura infantil al servei de la colonització del nin, que no m'agrada la divisió de la literatura en compartiments estancs i em decantaria cap a aquella definició sutil de Cesare Pavese en una



carta que el 1940 dirigia a Gertrude Stein després d'haver llegit el seu conte "El món es rodó", que ella havia escrit pensant en els nins: "Naturalment —li deia—, com tots els llibres per a nins (aquest seu) és un llibre per a grans". Es tracta doncs, simplement de literatura bona o dolenta, que serà o no acceptada pels nins si son capaços d'entendre el llenguatge en que ha estat escrita i d'entendre, perquè es recolzen sobre la seva pròpia experiència, els fets que s'hi expliquen, literatura, per tant, que serà o no acceptada pels nins, però no escrita per a ells com si fossin una sub-classe discriminada i colonitzada. Jo diria, per tant, que el millor teatre per als nins és aquell que també és capaç d'emocionar i de commoure els adults.

Durant molt de temps, hom ha cregut que el teatre per als nins havia d'estar absolutament desprovist de problemes, car es tractava d'una forma de distreure'ls i de tenir-los aturats i entretinguts durant un grapat d'hores. Potser, hauríem de concloure que la primera i principal condició que ha de tenir qualsevol muntatge escènic destinat primordialment a un públic infantil és la *claretat*. Després, vindrà tota una escala d'exigències. Al graó més alt d'aquesta escala hauríem de posar-hi la necessitat de plantejar al nin que assisteix a la representació la possibilitat de descobrir per les vies de la imaginació i de l'escarni una realitat perfectible. Es tracta, doncs, d'un teatre profundament lligat a la realitat a través de la imaginació i de la fantasia. Un teatre que investigui les qüestions que ens poden donar una major consciència de nosaltres mateixos. Un teatre que els faci més crítics, més coherents i millors que els adults, amb la finalitat que la seva vida individual i la seva acció social puguin ésser més riques i més justes. Perquè és aquest el vertader sentit del teatre que es representa per a nins i cap a aquest objectiu ha d'encaminar-se qualsevol ús didàctic dels llenguatges teatrals: la paraula i la llum, el gest i la música, els renous, les olors i els silencis. El teatre no pot pretenir conduir l'infant cap a un món intemporal i abstracte, al marge de la realitat de la vida dels homes. És el joc de l'escarni, a partir de l'entorn. No és el teatre una història explicada sobre uns personatges que es fan preguntes mútuament i se les contesten. És una altra cosa, i això en farà un fet vivent, malgrat la competència dels mitjans audio-visuals. Sobre un espai escènic, un actor viu amb tots els recursos del seu cos i de la seva veu: la paraula, el moviment, el ritme, els sons, els volums, les formes, els colors... Amb aquests elements es crea la possibilitat d'explicar una història. La música, aleshores, no pot tenir el valor d'una il·lustració, sinó que, integrada en l'espai sonor de l'espectacle, forma part de les passes, dels renous del cos i dels objectes, de la remor dels mots, de la seva ressonància i de la seva alquímia. ¿Quin impacte té sobre la imaginació un discurs en el qual la paraula ha adquirit tota la seva força expressiva? La força prodigiosa d'un llenguatge viu amb el qual els espectadors i els actors juguen conjunta-

ment fins a embriagar-se de paraules, de les velles paraules del poble.

De fet, la pedagogia més actual ha arribat a reclamar aquest dret —el dret de l'home i del nin a la fantasia— amb la convicció que juga un paper insubstituïble en la formació de la seva personalitat i del seu caràcter. El deslliura del conformisme, trenca el marc de l'univers escolar, tan sovint asfixiant, i li permet retrobar-se a si mateix més enllà de la visió esquifida i rutinària de la vida quotidiana. I precisament, perquè ens deslliura del conformisme i estimula la nostra capacitat de crítica és que ha estat tantes vegades ofegada o dirigida. Certament, ni el nostre sistema escolar ni l'educació que rebem a través de les relacions diàries tant amb les persones com amb els mitjans de comunicació no ens afavoreixen absolutament la capacitat d'imaginar, ans tot el contrari: es converteixen en poderosos elements de subjecció i de domesticació. En definitiva, de colonització.

Sartre ha definit d'una forma extraordinària la imaginació. Contrari a la imatge miniatura i a la imatge record com a productes del fet d'imaginar, en el sentit que la imaginació no pot ser ni una reducció de la realitat ni tampoc una ombra, acaba per dir que la imaginació no és mai una cosa, sinó un acte, una acció i una consciència, perquè la imatge simbòlica que sorgeix en l'estructura del pensament és sempre la consciència d'una realitat. Aquesta forma de prendre consciència es diferencia de les altres formes de coneixement perquè l'objecte imaginat es dona immediatament —Sartre arriba a dir com a culminació d'un procés de síntesi, en el sentit en què qualsevol acte psíquic ho és una síntesi—, mentre que el coneixement perceptiu es forma lentament i per aproximació.

Emperò Sartre aprofitarà l'avinentsa per reprendre la seva tesi de la irrealitat de l'art i per assegurar que les imatges són sempre un signe degradat de la realitat. La consciència imaginant, vindrà a dir, crea el seu objecte com un no res. En definitiva, els símbols de la imaginació, adverteix, són precisament allò que no és. Sartre fa, i aquest és el tret més important que hom ha fet a la seva anàlisi, una teoria de la imaginació sense tenir en compte les imatges.

En realitat, allò que de més valuós ha aportat Sartre en el coneixement de la imaginació és el concepte dinàmic que sorgeix del seu plantejament.

Rera les formes més visibles dels productes de la Imaginació —i això cal destacar-ho davant els qui acusen la literatura popular, concretament les rondalles, de transmissores d'una realitat social periclitada— es transparenten fonamentalment les estructures profundes del subjecte que imagina. Les imatges que produeix la imaginació són una espècie de moviment sense matèria que parteix d'una qualsevol experiència material, però que s'aboquen vers la creativitat. La imaginació és el començament, la raó seria el recomençament. I aquest començament tendeix sempre vers l'amplificació, vers l'engrandiment del món individual

i col·lectiu. Des de que el nin comença a pensar crea un món i aquest món d'imatges inventades no és ni una escapada ni una evasió, sino la captació de la realitat d'una manera més profunda.

Crear allò que hi pot haver de més prodigios sota la simple realitat quotidiana és, naturalment, un risc i exigeix un coratge, el coratge d'una existència plena de treball, d'invenció, d'investigació.

Imaginar no és únicament inventar-se dimonis, i bruixes, i fades admirables. Es tot això, però amb la convicció certa que a partir de les fades cada home serà capaç de brostar per cada una de les seves branques els fruits més sorprenents i increïbles. En el fons, es tracta d'una personal i intransferible interrogació. L'imaginari, ha escrit Ph. Malrieu, és una experiència sobre la pròpia individualitat, una auto-exploració que contribueix a l'elaboració de la personalitat al mateix temps que possibilita el descobriment de realitats exteriors, i aquest descobriment a partir d'una transformació del jo constitueix, precisament, la més profunda veritat del fet d'imaginar. Però Hegel ja deia que la creació artística és un activitat humana gràcies a la qual l'home cobra consciència de si mateix. Ara, podem dir que no solament d'ell mateix, sinó que amb la recuperació o amb el descobriment d'aquesta consciència s'obren les portes de la comprensió i del coneixement.

Mai, per tant, insistirem abastament sobre els aspectes creadors del fet d'imaginar. Es precisament la imaginació l'acte que permet integrar els elements de la realitat amb els que procedeixen de l'individu i que la percepció mai no serà capaç de copsar. Qualsevol pla de treball —afirma Jean Chateau—, per ben elaborat que estigui, és sempre el resultat de la imaginació. I per això mateix, seria perillós restringir les accions de l'imaginari a uns límits certament esquifits. Cal tenir en compte tant la ficció de la novel·la com el treball creatiu de les hipòtesis científiques.

Imaginar és sempre arriscar-se a emprendre una aventura. L'aventura i el goig d'emprendre la conquesta del món. Les conductes de la imaginació són principalment conductes d'exploració i de conquesta. Es, per tant, la imaginació —en aquest cas Piaget en diria l'*esquema anticipador*— allò que dirigeix i ordena les conductes més vàlides. Es tracta, doncs, d'un moviment psíquic que ens possibilita la conquesta de territoris nous.

Jean Piaget volia demostrar que el pensament representatiu —la capacitat de l'home de representar mentalment unes imatges— sorgia de l'activitat sensorio-motriu. Posteriorment, hom ha atacat durament aquesta conclusió tot explicant que el pensament representatiu està en l'origen d'un tipus de pensament oposat a la intel·ligència sensorio-motora i que té en compte àmpliament el joc i les formes, la paraula i la imaginació.

Entre els dos i els dotze anys, sembla que cal situar aquest període que Jean Chateau anomena l'edat de l'imaginari, caracteritzada especialment per la capacitat d'abstracció. Aquest plantejament ha vingut a desbancar tant la

teoria com la pràctica escolar basades especialment en allò que és concret, en el que es pot veure i palpar, fruit de les concepcions associacionistes. Una prova ben clara del caràcter formal del primer pensament representatiu l'aporta precisament el mateix Piaget quan destaca la importància que és precís atribuir al llenguatge en la configuració d'aquest pensament. Al nin li agrada jugar amb les paraules, embullar el fil de les paraules i esboçar un ritual dels mots que té ben poc que veure amb l'experiència sensorio-motriu. Per altra banda, hom caracteritza l'edat que va entre els dos i els vuit anys per una especial inclinació vers la meravella: la meravella dels contes de fades o la meravella sorprenent i impensada de la tècnica. També, la meravella impetuosa i excitant del joc, del joc de l'escarni: del teatre.

Es precís estimular als educadors i als ensenyants a fomentar la imaginació tant com la memòria, l'atenció i la capacitat d'observació, que la funció creadora del fet d'imaginar pertany a tots els homes, a l'home del carrer tant com al tècnic, tant com al científic, tant com a l'artista. Perquè ens és tan necessària pels descobriments científics com per a que sorgeixi l'obra d'art, igualment, tan necessària per a la vida de cada dia, de totes les hores.

Cal reclamar, per tant, una pedagogia de la imaginació al costat de la cultura física i de l'educació del pensament reflexiu. Perquè la més veritable llibertat dels homes i la seva suprema dignitat es recolzen precisament sobre la viva i espontània expressió creadora que constitueix el camp de la imaginació. Reeducar el dèficit de la imaginació individual, que és la causa de tants de traumes i l'origen de tantes angoixes, és un dels objectius més importants que hauria de plantejar-se qualsevol educador. Però també plantejar-se la possibilitat d'una acció psicològica desbloquejadora, ja sigui a través d'experiències socio-dramàtiques, capaces de recuperar per a l'home del nostre temps la prodigiosa força de la imaginació col·lectiva.

Voldria acabar diguent que tant si es tracta del teatre que els nins representen com del que es representa per a ells, haurà d'esser un joc, el joc de l'escarni, el joc de vincular-se amb la realitat de la vida pels camins de la festa, del deliri, de la subversió de l'ordre de les coses. Finalment, espectadors i actors esdevindran protagonistes i el joc de la representació potser tindrà continuïtat més enllà de les taules, més enllà de l'escenari. I es tracta d'això, precisament: de comunicar als nins la capacitat de veure la vida amb els ulls de la imaginació i de la crítica, de possibilitar la recreació de llenguatges i d'obrir els camins que porten vers la participació insospitada.

Haurà d'esser per la força de la imaginació que els murs de l'obscurantisme i de la intransigència hauran de caure com varen caure les muralles de Jericó al so de les trompetes. Però perquè això arribi és precís deixar creixer la imaginació dins els ulls, dins les mans, dins les paraules de cada nin.